

# ブレヒトの叙事的演劇と人間の復権

内 尾 一 美

## Brechts Episches Theater und Wiederherstellung der Autonomie des Menschen

KAZUYOSHI UCHIO

### 1. 序 論

演劇の歴史をふりかえってみる時、我々は古代ギリシアの演劇以来、つねに偉大なる演劇は人間の外的諸力に対する戦いをその主題としてきたことを知る。ギリシア悲劇を代表する作品の一つ、ソポクレスの *Ödipus* 三部作においては、知らずして父を殺し、知らずして母と結婚して、二男二女を設けたテーバイの王オイディプスとその子供たちの悲劇的運命が語られる。明確に予示された神の意志は、それを避けようとする人間のあらゆる努力を排して、冷酷無情に貫徹する。神の世界の巨大な運命の波浪に抗らう人間の姿に、我々は人間の無力、卑小を思い知らされるのだが、このドラマの悲劇的な美しさは、来るべき運命に敢然として立ち向かい、ふりかゝる禍いによっておしつぶされることなく、人間としての勇気や威厳を保持してゆくオイディプス王の誇り高い形姿にある。

中世の宗教的人間観の残影をとどめつつも、大陸から澎湃としておしよせた自由奔放なルネッサンス的人間観、ようやく神の秩序から解放された個人主義、マキャヴェリのシニシズムなどが、渾然として渦まいていたエリザベス朝英国を代表するシェイクスピアの世界は、この時代にふさわしく複雑多岐をきわめる。しかし、シェイクスピアの性格悲劇の力強さを認めて、「そのとおり、偉大なる個人、偉大なる個人が素材だった。そしてこの素材がこれらのドラマの形式を生み出したのだ。それがいわゆる劇的形式（die dramatische Form）であった。劇的というのは、はげしく生動し、激情的で、矛盾をもち、ダイナミックであるということだ。……シェイクスピアはその偉大なる個人たち、リア、オセロ、マクベスを、四幕を通じてあらゆる彼らの家族や国家とのつながりから、荒野の中に、完全な孤立の中へ駆りたてゝゆく。最後にその孤立の中で没落することによって彼らは自己の偉大さを示すのだ。<sup>(1)</sup>」と述べたブレヒトの評言は、シェイクスピア悲劇の本質をついていると思はれる。「運命の星を胸に抱いたシェイクスピアの巨大な個人たちは、彼らの無意味な気違いじみた命がけの殺人をたえず繰り返えしつつ、自からも死んでゆく<sup>(2)</sup>」のであるが、その悲劇的な死のクライマックスか

らふりかえてみる時、我々無力なる人間にとっていかにも無益な努力であるかにみえる彼らの運命との血みどろな戦い、必死の抵抗においてこそ、まさに彼らの個人としての偉大さ、巨人的英雄性が提示されるのである。シェイクスピアの悲劇は中世の集团的結合や教会の宗教的権威から解放され、個人として力強く誕生した近代の人間のドラマであった。まさにこのことによって、シェイクスピア劇はエリザベス朝英国のルネッサンスを代表するドラマたりえたのである。

以上述べてきたように、ギリシア悲劇においても、シェイクスピア劇においても、神々や運命に対する主人公たちの人間の威厳のための戦いが問題とされた。それは外的諸力に対して自からの **Autonomie** を主張する人間の戦いのドラマであった。私は以下の小論において、演劇の永遠のテーマである、外界に対する人間の **Autonomie** の問題に対して、ブレヒトの叙事的演劇がどのようなかわりをもっているかを考察したいと思う。

## 2. 演劇における叙事的要素

「劇的演劇」(**Dramatisches Theater**)に「叙事的演劇」(**Episches Theater**)を対置し、ブレヒト以前の一切のドラマを「劇的演劇」の中に含めて、ブレヒトがなにか徹底的に新らしく、全く画期的な演劇を作りだしたかのように述べることは、ブレヒトの演劇の形式面での新らしさのみを高く評価する誤りにおちいりやすい。さしあたりここでは、Klotz にしたがって、「語り手の導入」(**die Einführung eines Erzählers**<sup>(4)</sup>)によって近代小説のもつ多様な表現可能性を、演劇の表現の豊富化のために獲得したことに、ブレヒトの叙事的演劇のひとつの大きな特徴を求めておきたい。ブレヒト自身は「すべてのことが＜流れの中に＞(im Fluß)見られるので、人々はこの叙述の方法の報告的性格を特にとりあげた。<sup>(4)</sup>」と述べている。

このようにブレヒトの叙事的演劇を特徴づけるならば、演劇における叙事的要素は、古代ギリシア悲劇以来程度の差こそあれ各時代の演劇において認められるものであって、根本的には画期的に新しいものではないことは明らかである。ギリシア悲劇は後半における盛り上がりによって、緊密な有機的構成をもって筋が進行するが故に、明らかにブレヒトの云う意味における劇的演劇ではあるが、ギリシア人たちは **Erzähler** としてコーラスを登場させ、ドラマの進行を予告する長い叙事的語りを行わせている。「ファウスト」を頂点とするゲーテのいくつかのドラマは、ゆるやかな構成をもち、多極的な物語が三一致の法則を無視して語り進められると云う意味において、明らかに叙事的手法を用いている。イプセンやハウプトマンの自然主義演劇においては、エミール・ゾラを旗頭とするフランス自然主義小説の影響下に、丹念に組立てられた筋のかわりに、人生の断片を提供する自然主義小説のあり方が、演劇の中にもちこまれている。その際、小説の中こそ登場しないが、過去・現在、未来にわたって、その人生の断片を知悉する全知全能の **Erzähler** として作者が物語を語り進めてゆく近代小説の叙事的手法が演劇の中に導入された。このことが、近代における演劇の叙事化のスタートであったことは云うまでもない。

### 3. ブレヒトの叙事的演劇と人間の復権

#### a) いわゆる「古い演劇」について

ドイツの演劇は18世紀の啓蒙主義の時代にいたってはじめて、世界的に高く評価される水準に到達した。この時代のドイツの社会は外面的には未だに貴族社会的であったにもかかわらず、レッツリングは「中産階級の健全な市民とその家族こそ、新しい文化の中心であることを見てとり、そこに悲劇的経験を見いだした。<sup>(5)</sup>」娘を婚約者から奪おうとする好色な領主の横暴から、あえて娘をわが手にかけることでその純潔と貞淑を守った父親の悲劇、「エミーリア・ガロッティ」は専制的な領邦君主の根づよい封建支配に対する激しい抗議の意志表明であった。レッツリングにつづいて、ゲーテは「ゲッツ」や「エグモント」において、シラーは「群盗」や「たくらみと恋」において、自由を求める情熱的な叫び声をあげた。レッツリングやゲーテ、シラーのこれらの作品は、いわゆる **Deutsche Misere** によって制約されていたとはいえ、興隆期の中産市民階級の活気にみちた進歩的エネルギーの土壌の上に開花したのであった。

この新興ブルジョアジーの哲学的イデオロギーはカントとヘーゲルであった。カントの認識論は、認識される世界の秩序がまさにその中に存在の根源をもつものとして、人間を世界の中心に位置づけた。我々の外部の世界、すなわち、感覚によって我々に直観される対象は、ア・プリオリに認識主体の中に内在しているが故に、我々にとって認識可能となる。この先験的認識能力説によってカントは外界に対する絶対的優位を人間に保証したのである。ヘーゲルにおいては、人間の精神という観念が絶対者的地位を<sup>レ</sup>獲得する。実在するものと観念的なものとの、世界の中に平衡を保って対立しているのではなく、外界は精神が自己を展開して多様な諸形態に転化したものと解される。ヘーゲル哲学において、外部の存在に対する人間の優位性はその頂点に達したと云えるであろう。

ゲーテやシラーのドラマに登場する偉大なヒーローたち、行動的個性は、カントやヘーゲルによって代表された、この新興ブルジョアジーの崇高なる人間性についての確信によって支えられてはじめて、この世に送りだされたのであった。彼らのドラマの主人公たちが悲劇的な破局に直面した時、自から進んで死を選択することは、外界の必然的な進行、運命の不可避免的な歯車を前にしての、人間の **Autonomie** を保証する行為である。彼らは自からのすぐれた個性、使命感、人間性の高貴さに対する確信に促がされて、自から行動を選択し、その選択の結果である悲劇的没落の運命に悪びれることなく敢然として直面するのである。彼らの没落こそまさに、「運命を左右できる人間の至高性」(*die schicksalmächtige Souveränität des Menschen*<sup>(6)</sup>)の表現そのものであった。

19世紀後半の自然主義演劇は、前述したように近代演劇の意識的な叙事化の傾向の第一歩であった。自由主義経済原理の機能停止とともに、人間の **Autonomie** についての信念は次第に動揺し、崩壊して行った。Hinck は自然主義演劇について次のように述べている。「演劇はたしかにこの変化(Umschlag)を地震計のように、自然主義の社会劇において記録した。そ

れは——いわば残念がりながら——個性の構造 (**Personalitätsstruktur**) の変化を書きとめたが、しかしそれは依然として近代の個性観念の枠の中にとどまっていた、その観念が伝統的な形式との決定的な絶縁を妨げている。……おそくとも 20 世紀の初頭に個人の **Autonomie** に対する信念が崩壊する。そして第一次大戦の物質的戦闘 (**Materialschlacht**) の結果、個人の相対的矮小性は一般的に経験される事実となる。<sup>(7)</sup>」中産市民階級の個性観念から脱却できなかったため、ついに現代を効果的に表現するにたる生命力を演劇の中に吹きこむにはいたらなかったことについての、**Hinck** の指摘はさておき、自然主義は 19 世紀もう終りに近ずき、資本主義の矛盾の深化とともに危機におちいった人間性、人間の **Autonomie** の意識の喪失感の舞台上における表現に他ならなかったのである。

しかしながら、自然主義が近代自然科学の観察と分析の方法をはじめて演劇の中に導入した事実は十分に評価されねばならない。自然主義の依拠する科学は遺伝と環境に関する「事実」に基く一種の科学的決定論であった。イプセンやストリンドベリ、ゲルハルト・ハウプトマンらの自然主義ドラマについて共通して云えることは、主人公たちが環境や遺伝、本能などの外からの力によって完全に支配されていることである。彼らはゲーテ、シラーのドラマの決断し、行動する偉大な個性とは全く無縁な人々である。今や、人間は外的諸力に対してはあまりに無力な存在として理解されるにいたったのである。

ブレヒトも認めるように、自然主義の社会批判的環境劇は「社会運動（例えば婦人解放、法律改善、衛生などのための運動、それどころか無産階級の解放運動にいたるまでの）に、ある程度の衝撃を与えた<sup>(8)</sup>」のであって、その進歩的性格は高く評価されねばならない。しかしながら残念なことに、自然主義作家たちの観察は資本主義社会の表面に現われた症候を追うことにとどまる。無知や貧困や悲惨を生みだした資本主義の社会機構そのものの洞察にはいたっていないので、人間に対立する外界としての社会は不可避免で変えることのできない〈自然〉と見なされざるをえなかった。かくして人間は環境 (**Milieu**) の支配力に決定的に影響される弱々しい卑小な存在へと転落してしまった。現代には英雄は存在しないのであり、人間の外界に対する **Autonomie** の意識はここに重大なダメージを蒙ったのであった。

シェイクスピア的な、あるいはゲーテ、シラー的な劇的なドラマにとって、悲劇的状况にいさゝかもひるむことなく立ち向う英雄、巨大な性格的個性は、欠くべからざる要素であった。したがって英雄不在の現代においては、「劇的演劇」が現代を表現する必要条件を失ってしまったことは明らかである。演劇は近代小説の叙事的方法を採用することによって、〈英雄不在〉の現代の状況に適應した。かくして人間を支配する不可避免的な現実を科学的に観察し、その観察の結果をありのまゝに提示・報告し、それによって観客の同情を喚起することを意図する自然主義の社会劇が生まれたのであった。たゞし、さきに引用した **Hinck** の批判にあるように、19 世紀的に弱小化されはしたものの、あくまでも個性観念は維持されていたので、自然主義演劇は完全な叙事化によって劇的演劇から全面的に手をきることには成功しなかったことを、改めて付言しておきたい。

## b) 「男は男だ」(Mann ist Mann) —ブレヒトの叙事的演劇の第一歩

劇曲「男は男だ」は、決してノーと云えないゲーリー・ゲイというお人好しの沖仲仕がたまれるまゝに兵士ジェライア・ジップの代役をつとめ、軍用象の売買という罪を犯したかどにより死刑に処せられ埋葬されると云う事件（実は仮想の劇中裁判劇）を経て、完全に勇敢なる兵士ジップへの変身をとげるといった内容のドラマである。

このドラマの初稿は1924年から1926年にかけて執筆され、その最後の年に初演が行はれた。ブレヒトはずっと後になって、1931年の第二回ベルリン公演に際して最後の改稿を行なった。1926年のある時期にブレヒトは彼のいわゆる古典思想家たち(Klassiker)、マルクス、エンゲルス、レーニンの社会科学の真剣な学習を開始した。のちにマルクスの伝記を書いたKarl Korschに教えをうけるだけでなく、カール・マルクス労働者学校でのマルキシズムの講習に参加したりしている。この学習に平行して、ブレヒトの叙事的演劇についての考えが次第に明確な輪郭をとってくるのであるから、ブレヒトの第五作にあたる「男は男だ」というドラマは二重の意味で注目に値する作品である。それは、この作品においてはじめて社会科学の学習によってブレヒトの内部に定着した社会変革のための戦いへの参加の意図が、現代の人間疎外の状況の批判という大きなテーマによってともすれば蔽われがちになりながらも、明らかに表明されていること。もう一つは上述したことと裏腹の関係にあるのだが、自然主義においては不徹底に終わった演劇の叙事化が、「社会を変える機能」<sup>9)</sup>をもったブレヒトの「叙事的演劇」を目ざして、まだ模索的ではあったが、この作品によって画期的な第一歩を踏みだしたということである。

ブレヒトはこのドラマのテーマをすでに1921年以来ずっと暖めていた。それはこの年5月28日付の覚え書の中に「ガルゲイ」(Galgei)という悲喜劇の腹案として現われている。「<ガルゲイ>の主題はいくらか野蛮なものである。それは肉の塊の視覚化である。……彼には中心が欠けているので、水があらゆる器に流れこむように、あらゆる変化(Veränderung)に堪える。官能的な生命の野蛮で恥知らずな勝利、その生命はあらゆる方向に繁茂し、あらゆる形態を利用し、いかなる抑制をもうけない。ここにろばが生きていて、このろばは豚として生きることを求められている。<彼は生きていますのか>という問に対する答は<彼は生きられています>(Er wird gelebt.)である。<sup>10)</sup>」Rischbieterが指摘しているように、この覚え書は初期の四つの作品「バール」(Baal)「夜うつ太鼓」(Trommeln in der Nacht)「都市のジャングルにて」(Im Dickicht der Städte)「エドワード二世」(Leben Eduards des Zweiten von England)に特徴的な、本能的、動物的な主人公たちの人間像を極度にうきぼりにして示しており、たゞ最後の二つの文のみが「男は男だ」の主人公ゲーリー・ゲイに完全に符合している。<sup>11)</sup> 初期の作品の主人公たちは野放図で不合理な生き方をするので、ブルジョア社会のお上品な偽善に反抗するのであるが、動物的であるとはいえ、彼らは彼らなりに強烈な個性をもっている。

「男は男だ」においてはじめて、ブレヒトは現代社会において個性はその存在を保持することができるとかという問いをなげかけた。技術の発達に伴ない、人間が非個性化し、集団ないし

は機構の一部として無名化し、自由に交換することの可能な部品と化する時代現象を、1920年代の資本主義社会においてブレヒトは敏感に感じとっていた。人間は生きているのではなくて、機構によって「生きられる」存在と化したのである。人間から個性が奪われ、Aという人間も、Bという人間も、〈男は男である〉が故に、両者の間に本質的な相違はなく、機械の部品のように交換可能となった。このような状況を演劇に表現することによって、古い演劇の「劇的形式」が全く役に立たなくなったことは明らかである。この作品がブレヒトの叙事的演劇の第一作となったことは、当然のなりゆきであったと云わねばならない。

1927年に書かれた序言の中でブレヒトはゲリー・ゲイ的な人間について次のように述べている。「あなた方はノーと云えない人間を弱者と見なすことに慣れています、このゲリー・ゲイは決して弱者ではありません。それどころか彼は最も強い者なのです。もちろん彼が最強者になるのは彼が私的な個人であることをやめたあとのことです。彼は〈集団の中において〉(in der Masse) はじめて強くなるのです。<sup>40)</sup>」初稿成立当時のブレヒトにとってこの作品の **positiv** な意義は、無力になり解体された個人は共同体<sup>41)</sup>の一員になった時、最強者になり、革命のための戦いに有力なる戦士として参加することができるということであった。その意味において「男は男だ」は自我の否定と集団への参加を通して、「最小の偉大さ」(**Kleinstes GröÙe**)の獲得を大衆に要請した、のちの一連の教育劇のさきがけをなす作品であったと云うことができる。

#### c) マルキシズムによる人間観の転回と「胆っ玉おっ母」

ブレヒトは新しい演劇は科学時代の演劇であると主張する。「叙事的演劇を作りだそうとする試みは既にずっと以前からあった。その試みはいつ始まったのであろうか。それは科学がその偉大なるスタートをきった時代、すなわち前世紀に始まったのである。自然主義の始まりはヨーロッパにおける叙事的演劇の始まりであった。<sup>42)</sup>」19世紀は自然科学が飛躍的な発展をとげた世紀であり、自然科学の方法を導入することによって自然主義演劇が成立したことは前述のとおりである。ところでブレヒトが彼の新しい演劇を〈科学時代の演劇〉と誇り高く名づける時、その〈科学〉というのは自然科学の観察と分析の方法を我々をとりまく資本主義社会に対して適用する科学、マルクス、エンゲルスの社会科学を意味する。ブレヒトによれば、「科学のおかげで繁栄し、科学の独占によってこの繁栄を支配権力に変えたブルジョア階級は、科学の目が彼らの企業に向けられることが、彼らの支配の終りを意味することをよく知っている<sup>43)</sup>」ので、社会科学が明らかにした真実に対して故意に顔をそむけ、それを蔽いかくそうとする。したがって搾取と抑圧のメカニズムを明らかにする〈科学〉は被支配階級の支配階級に対する戦いのための有力な武器である。その科学に基礎をおく新しい演劇もまた、当然のことながら、変革のための戦いの担い手となる階級のもつべき武器としての役割をはたすことになる。

マルクスは彼の弁証法的唯物論において、周知のように、ヘーゲルの逆立ちしていた理念の自己展開のための弁証法を客観的实在の側にとりもどした。歴史は客観的实在に内在する矛盾

を契機として、弁証法的に発展する階級闘争の歴史であることが明らかにされた。ここで我々のテーマにとって興味深いことは、マルクスの哲学において自我と世界、人間と客観的実在との間の関係についての考え方に、画期的な転回が行なわれたことである。人間は経済的社会的諸条件によって一方的に規定され、支配されているのではなく、弁証法的に発展する歴史の担い手として、その諸条件に働きかけ、それを変革してゆく使命と能力をもつことが確認された。経済的社会的諸条件は人間が作りだしたものであるが故に、まさに人間によって変革されるのである。人間は今や観念論におけるような世界に対する絶対的主体であることをやめた。さらに遺伝や環境についての学説にもとずく19世紀の経験科学的決定論からも解放され、世界に対する完全に受動的な客体であることをやめた。人間は世界に対して客体であると同時に、それを変革してゆく主体であると考えられるにいたったのである。このことはまさに世界観、人間観の革命的転回であった。喪失されていた人間の *Autonomie* がこの人間観の転回によってあざやかに回復されたことを我々は認めねばならない。

ブレヒトの完成期の傑作「胆っ玉おっ母とその子供たち」(*Mutter Courage und ihre Kinder*)は<胆っ玉>と綽名される女酒保商人が、30年戦争の戦場を股にかけて商売をして歩きながら、父親ちがいの三人の子供を必死になって守ろうとする努力もむなしく、結局戦争によって三人の子供を死なせてしまう物語である。胆っ玉おっ母は自分の綽名の由来について次のように述べる。「貧乏人には胆っ玉がいるだよ。なぜってお前さん、そうでなきゃ身の破滅なものなあ。第一朝早くに思いきって起きることにしてからが勇気があるだ。畑を鋤きかえずにしたってそうだし、戦争ともなりゃなおさらだ。貧乏人にしてみれば子供をこの世に生み落すちゅうことがすでに、胆っ玉のある証拠だ。育ててゆく見込なんぞこれっぽっちねえんだから。貧乏人はお互同士首の絞めっこしなきゃやってゆけねえ。顔合はせたら最後ぶっ殺しっこしなきゃならねえだ。これもまた胆っ玉のいるこんだ。皇帝だ、法王だちゅう連中を辛抱していることだって、こりゃおっそろしく勇気のある証拠だよ。いつ奴らに殺されるかわかんねえだかなあ。<sup>64)</sup>」彼女に<胆っ玉>という綽名がついているのは、彼女が貧乏人として必死に戦争をきりぬけて生きつづけようとする努力によるのである。彼女はしっかり者であり、長い苦しい経験に裏打ちされた賢い人生観の持主である。彼女は君主たちが「戦争ちゅうものを神様を崇めるためとか、善いこと美しいことのためにやるのだ」と云っているが、「その実あの衆だってそれほど馬鹿じゃねえ、けっこう儲けるために戦争をやっている<sup>65)</sup>」ことを見抜くことさえできる。

このように賢く勇気のある胆っ玉おっ母がついに三人の子供を戦争によって奪われてしまう物語は、彼女の動物的とさえ云える本能的母性愛が実に見事にえがかれているだけに、戦争を我々人間にとって不可避的な運命としてとらえるならば、彼女の悲劇は戦争によってひきおこされた哀れな母性の悲劇と見られやすい。この作品はドラマとしても非常によくできているので、観客は胆っ玉おっ母の悲劇的運命に対して同情の涙を流しがちである。今日上演される場合においても、ブレヒトの叙事的演劇についての予備知識をもたない大多数の観客の中に、こ

のドラマがよびおこす反応はおそらく「胆っ玉おっ母はかわいそうだ」といった反応である。かなり革新的意識をもった観客でさえ、せいぜい、戦争を商売と心得る彼女が結局戦争によって破滅する悲劇から、「死の商人の商売は決してもうかりはしないのだ」という教訓をうけとるにとどまるであろう。

問題は戦争を人間にとって不可避な外的諸力のひとつであると見なし、胆っ玉おっ母の生き方についてそれは戦争下においてはやむをえざる生き方であったと考えるか、それともその反対に、彼女にはもっと違った生き方があった筈だ、あのような生き方は間違っているのではないか。<sup>88</sup> 戦争そのものでさえ実は起らなくてすんだのではなかったか、といった疑問をいだくかどうかにある。マルキシズムによって *Autonomie* を復権した人間は、当然後者のような反応をもつべきであるし、またそのような反応を観客にひきおこすようにこのドラマは上演されねばならない。ブレヒトも云うように「このドラマは戦争がもはや終わってしまってから、あまりにも遅れてやってきたのではなく、恐ろしいことに再び新たな戦争が我々を脅かしている<sup>89</sup>」今日この頃であるが故に、なおさら観客はこのドラマから正しい教訓をひきだすように要請されるのである。

#### d) 異化効果について——再び「胆っ玉おっ母」との関連において

「胆っ玉おっ母」が戦後東独において上演された時、有名な東独の劇作家 **Friedrich Wolf** がブレヒトと対談し、卒直に次のような疑問を提出した。「彼女の財産はもちろんのこと子供たちさえも失なって、戦争はひきあわないことを知ったのですから、胆っ玉おっ母はドラマの終りにおいては全く別の人間に変っていなければならないのではないのでしょうか。」この問いに対してブレヒトは次のように答えている。「この作品は作者が大戦争を予見していた1938年に書かれました。彼は自分の目には彼らの上にふりかゝる筈だと思はれる不幸だが、その不幸から民衆が抽象的に学ぶだろうとは確信がもてなかったのです。あなた自身も **Wolf** さん、この点において作者がリアリストであったことをお認め下さるでしょう。でもたとえ胆っ玉おっ母自身は何にも学んでいないとしても、私の考えでは観客が彼女を見ることで何かを学ぶでしょう。<sup>90</sup>」

劇的演劇を見慣れている観客にとって、戦争によって彼女ほどの損害を蒙った主人公ならば、劇の結末において大いに悟るところがあり、断乎として反戦的心情を表明する人間に変ることが、当然のこととして期待されるであろう。しかしながらこの当然の期待に反することこそ、まさにブレヒトの叙事的演劇の異化効果のねらいである。〈何も学ばない〉主人公を見る観客が、そのことをいぶかしく思うことによって〈何ものかを学ぶ〉ことを、ブレヒトは期待したのである。なぜなら異化効果の目的は日常的に見慣れているものを見慣れないもののよう

に表現し、観客にこれはどうも変だと感じさせ、そのことについて冷静になって考える心のゆとりを持たせることにあるからである。

以上のことについて **Jendriek** は「この科学的演劇に個有の特徴は異化効果であって、それは世界を変更可能な (*behandelbar*) ものであるように示すという唯一の目的を追求する。



内容についての疑惑の目的はあらゆる自明性をうち破ることである。なにものも必然的ではなく、なにものもそこにあるようにあってはならない。演劇は世界の諸条況に＜異化の操作＞を行なうのであるが、それは見慣れたものを見慣れぬものとして、自然なものを不自然なものとして、必然的なものを人間によって作られたものとして示すためである。<sup>(4)</sup>と述べている。

再び「胆っ玉おっ母」に即して語れば、戦争の悲劇を不自然なもの、人間によって作られたものとして示すことを、異化効果は目的とする。胆っ玉おっ母は舞台上に演じられているのとは異なる行動をとって、彼女の悲劇を避けることができたのではないか。彼女自身云うように、「そんなじょそこのありふれた兵隊とか人民とか云う連中の助けを借りねえわけにゃ、皇帝一人じゃなんにもできはしねえ<sup>(5)</sup>」のであるから、彼女もその中に含まれている民衆が、無抵抗であることによって結局は戦争に対して協力していなかったなら、戦争は起らずにすんだ筈である。民衆がこのドラマから以上のような教訓を学びとるなら、我々は新たな戦争を阻止することができるであろう。

ブレヒトの叙事的演劇は、＜異化効果＞によって観客の感情移入と同情の涙を通じての批判精神の麻酔を拒否し、外的諸力の不可避性に疑問を感じた観衆を媒介として、社会の変革をめざす演劇である。人間が外界に働きかけ、人間の力によって外界を作りかえてゆく可能性を示すことを目的とする＜異化効果＞こそ、マルクスによって行はれた人間観の転回、人間の外界に対する *Autonomie* の復権を演劇において具体的に表現するための不可欠の方法であった。ブレヒトは批判精神にめざめた人民大衆の巨大な革命的エネルギーを信頼し、被支配階級の変革のための戦いにおける最後の勝利を確信し、ついに疑うことを知らなかったのであった。

## 註

- (1) Bertolt Brecht Gesammelte Werke in acht Bänden (以下 G. W. と略す). Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag 1967. Bd. VII. S. 149
- (2) A. a. O. S. 677
- (3) Klotz, Volker : Bertolt Brecht. 3. Aufl. Bad Homburg V. D. H, Berlin, Zürich : Verlag Gehlen 1967. S. 60
- (4) G. W. Bd. VII S. 221
- (5) Bentley, Eric : The Playwright as Thinker. New York : Harcourt, Brace & World, Inc. 1967. P. 25
- (6) Jendreich, Helmut : Bertolt Brecht. Düsseldorf : August Bagel Verlag 1969. S. 15
- (7) Hinck, Walter : Die Dramaturgie des späten Brecht. 3. Aufl. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 1962. S. 162
- (8) G. W. Bd. VII S. 288
- (9) A. a. O. S. 1016
- (10) A. a. O. S. 57
- (11) Rischbieter, Henning : Brecht I. 2. Aufl. Velber : Friedrich Verlag 1968. S. 57
- (12) G. W. Bd. VII S. 978
- (13) 後年ブレヒトはこの共同体をドイツにおけるファシスト集団と解することができると述べてい

る。(G. W. Bd. VII S. 987 f) そのように解すれば、このドラマは痛烈なファシズム批判のドラマとなる。

(14) G. W. Bd. VII S. 151

(15) A. a. O. S. 670

(16) G. W. Bd. II S. 1404

(17) A. a. O. S. 1375

(18) 岩渕達治氏は彼女の実例を「間接に戦争に手を貸す人間」であって、戦争に批判的であり局外者であったからと云って、戦争参加の不在証明をしようとする小市民の責任を、ブレヒトはこの作品において問うたのではないかと述べている。(岩渕達治：ブレヒト。東京：紀伊国屋書店1966. 143頁)

(19) G. W. Bd. VII S. 1148 f.

(20) Euen, Frderic: Bertolt Brecht. New york : The Citadel Press 1967. P. 361

(21) Jendreiek, H. a. a. O. S. 47

(22) G. W. Bd. II S. 1401

(昭和45年9月11日受理)